

HENRI BÉHAR (*Université de Paris III*)

LA RÉCEPTION DU SURREALISME PRATIQUE D'UNE THÉORIE

L'objectif d'un colloque comme le nôtre est double: il s'agit, d'une part, d'y présenter et soumettre à la discussion des vues théoriques concernant la réception des oeuvres littéraires, d'autre part, de faire connaître des travaux en cours, entrepris ici ou là, qui entrent dans le cadre des études sur les modes de réception, et sur lesquels chacun d'entre vous doit apporter des observations précieuses puisqu'elles nous inciteront à formuler nos procédures avec la plus grande précision, voire même à les remettre en cause, le cas échéant. Ma communication appartient à la deuxième catégorie, et ma tâche est singulièrement facilitée par la publication de «Mélusine» 1, Cahiers du centre de recherches sur le surréalisme, qui portent le sous-titre prémonitoire: «Emission-Réception»¹. À la différence des propos tenus ici même par Daniel Madelénat, la rétroaction n'y est pas abordée, tout simplement parce que notre travail n'est pas assez avancé pour que nous puissions marquer avec certitude les effets-retour qui, de la réception conduisent à une transformation de la production. Au demeurant, ce volume, dont la nécessité se faisait sentir, aborde séparément les deux volets du tableau unique que devrait brosser la critique littéraire: je ne chercherai pas à les relier artificiellement, au prix d'un équilibrisme douteux, me contentant, pour l'heure, de tracer la démarche suivie par le groupe que j'anime à l'Université Paris III, dans le seul domaine de la réception.

Nous partons d'une constatation désormais évidente: le texte n'existe, actualisé et présent, qu'autant qu'il est lu. Mais le mode de lecture

¹ «Mélusine», n° 1, »Emission-Réception«, Études et documents réunis par H. Béhar, éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1980, 334 p.

variant selon les lieux, les époques, les circonstances, nous voulons savoir quelles furent les lectures initiales des oeuvres surréalistes. Préoccupation banale, dira-t-on, qui se complique aussitôt du fait que les rapports du Surréalisme avec son public s'établissent de façon conflictuelle, André Breton n'hésitant pas à déclarer, superbement: «L'approbation du public est à fuir par dessus tout». Au vrai, s'il dédaigne ainsi ses lecteurs, c'est que le Surréalisme demande à être perçu autrement qu'un mouvement esthétique, dans l'ampleur de ses ambitions éthiques et politiques, tendant, par-dessus tout, à changer l'homme et transformer le monde. Les réactions du public ont-elles répondu à cette attente? C'est ce dont nous voulons rendre compte, en nous aidant des études précédentes, en les évaluant afin de bien préciser notre programme d'investigation dont je me permettrai de dégager les premières leçons.

*

Les études traditionnelles portant sur l'accueil d'une oeuvre, sa fortune, ne sont guère nombreuses à l'égard du Surréalisme, comme si, d'instinct, la critique avait perçu leurs limites ou même leur inadéquation à l'objet singulier qu'est l'oeuvre surréaliste. Aussi les voit-on désormais dépassées, intégrées dans la perspective plus large de l'esthétique de la réception, qui se veut une herméneutique, c'est-à-dire une interprétation des textes en question.

Il n'y a pas, à ma connaissance, d'étude d'ensemble présentant l'accueil fait au Surréalisme en France ou à l'étranger. Je signalerai cependant, comme un modèle du genre, l'article d'Yves Bridel sur *Le Surréalisme en Suisse romande*². Le territoire inventorié peut sembler marginal, la Suisse paraissant avoir ignoré le Surréalisme jusqu'en 1940. Or la première appréciation critique notable de ses poètes émane de Marcel Raymond, dans le cours qu'il a professé à Genève en 1929 - 1930, repris dans son ouvrage *De Baudelaire au Surréalisme*. Il y avait là un paradoxe à élucider. Bridel y parvient après avoir dépouillé vingt-trois revues ou hebdomadaires parus entre les deux guerres. Il y décèle «l'existence d'un courant, certes minoritaire, mais important, tant par sa qualité que par sa quantité, attentif à l'avant-garde, et qui a accueilli le Surréalisme avec une certaine ferveur». Ce qui, selon lui, confirme la loi générale par laquelle «les avant-gardes ne sont reconnues que par des minorités ou des individus marginaux», et qui se vérifie d'autant plus que «le Surréalisme met en cause non seulement la littérature mais encore toute la société». Le refus des pratiques surréalistes se conçoit de la part de critiques traditionnellement attachés à un certain ordre

² Y. Bridel, *Le Surréalisme en Suisse romande*, «Études de Lettres», n° 2, Lausanne, avril-juin 1974, pp. 27 - 28.

social, n'ayant pas subi, comme en France, le traumatisme de la guerre. En revanche, la compréhension marquée par Denis de Rougemont, Marcel Raymond, Albert Beguin — et qui trouvera son prolongement dans le Surréalisme même — procède d'une critique de sympathie qui mérite d'être analysée pour elle-même.

On sait qu'à l'origine, parmi la multitude des ismes, le Surréalisme a dû se frayer un chemin difficile avant de s'imposer, unique. «Avoir un aperçu sur la sensibilité de l'époque d'après les images qu'elle se fait de ce mouvement, et le situer lui-même par rapport à son temps», tel est le propos d'Eliane Tonnet dans son article de «Mélusine»³. L'examen porte sur les réactions littéraires, qui ne se confondent pas exactement avec celles de la presse. Dans leur foisonnement, l'auteur repère la querelle des investitures (Dermée, Ivan Goll, Albert-Birot...) l'imposition d'une esthétique (Huidobro, Reverdy, Malespine, Picabia). La réflexion artistique est vive, avec ses enthousiasmes et son scepticisme. Quant au jugement moral, il est généralement hostile, encore que certains y perçoivent l'inquiétude d'une époque, une autre forme de Dada, qui suscite l'intérêt des groupes marginaux que sont «Clarté», «Philosophies», «L'Oeuf dur». En somme, «par ses positions extrêmes, le Surréalisme [...] joue un rôle de révélateur».

Comme on le voit, l'intérêt de telles recherches⁴ n'est pas minime pour l'histoire littéraire ou l'histoire des idées; elles mettent en évidence les points d'ancrage ou de rupture, montrent comment les problèmes ont été perçus à un moment donné. Mais elles ne nous disent pas comment les textes étaient lus.

C'est le mérite de H.-R. Jauss d'avoir défini un programme précis, et complémentaire⁵ que je n'aurai pas l'outrecuidance de rappeler à ce colloque. Ses propres recherches ne portent pas sur le Surréalisme: cependant, ses thèses ont orienté la réflexion de nombreux disciples, et particulièrement celle qui postule l'identification de l'oeuvre avec son public et qui demande de reconstituer l'horizon d'attente du premier public à partir de l'expérience préalable du genre, de la forme et de la thématique des oeuvres dont elle présuppose la connaissance, des oppositions entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. La notion d'écart esthétique (rap-

³ E. Tonnet-Lacroix, *Le monde littéraire et le surréalisme, premières réactions*, «Mélusine», n° 1, 1980, pp. 151 - 184.

⁴ À ces deux articles il convient d'ajouter les orientations bibliographiques de W. Babilas, *Le Libertinage d'Aragon devant ses critiques*, [dans:] *Oeuvres et critiques*, II, 1, printemps, 1977, pp. 75 - 91 et R. Riese-Hubert, *Nadja depuis la mort de Breton*, *ibidem*, pp. 99 - 102.

⁵ H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1978, 307 p.

port entre l'horizon d'attente et l'horizon produit) comme critère d'analyse historique a retenu l'attention des critiques. Il nous a été donné d'en discuter avec l'un des membres de l'École de Constance, H. J. Neuschäfer⁶, pour constater, avec lui, qu'à ce stade la théorie présente autant de difficultés qu'elle en résoud, face à un mouvement comme le Surréalisme, lequel s'inscrit en faux contre la distinction des genres et refuse de séparer l'art de la vie.

Il faut donc se tourner vers l'Allemagne pour trouver des études, s'inspirant de cette théorie, appliquées au Surréalisme. Peter Bürger⁷ s'y réfère explicitement même si, au passage, il fait appel à W. Benjamin, Th. W. Adorno, G. Lukács. S'appuyant sur l'analyse de textes majeurs du Surréalisme (*Manifestes* de Breton, *Le Paysan de Paris* d'Aragon, *Au Château d'Argol* de Gracq etc.) il débouche sur une sociologie de l'avant-gardisme, mais il ne procède pas, pour autant, à la reconstitution des lectures initiales. Prolongeant les réflexions de Jauss en les critiquant, Bürger propose ailleurs⁸ de concevoir la réception authentique à l'époque de référence «comme une unité (qu'il reste à concrétiser) de l'identification et de la distance». Faut-il préciser qu'en ce qui concerne le Surréalisme, ce travail reste à faire, dans la mesure où toutes les analyses recensées traitent du lecteur virtuel ou implicite, mais ne se donnent pas les moyens de cerner le lecteur réel et donc de construire cette dialectique du texte et de la lecture?⁹

La nécessité de constituer un nouveau modèle de réception esthétique adapté au caractère révolutionnaire du Surréalisme n'a pas échappé aux critiques. Ainsi Gisela Steinwachs¹⁰ caractérise le rôle du lecteur de *Nadja* à partir des instructions de lecture: pénétrer les ruptures syntaxiques et sémantiques pour parvenir à une connaissance de soi. Dans le droit fil de telles perspectives, Hans T. Siepe cerne le lecteur implicite et le lecteur implicite tel que le Surréalisme le recherche et tel qu'il le conduit à se manifester, à devenir producteur de

⁶ Voir «Mélusine» n° 1, *op. cit.* p. 20.

⁷ P. Bürger, *Der französische Surrealismus*, Athenäum Verlag. Frankfurt am Main, 1971, 207 p.

⁸ P. Bürger, *La réception: problèmes de recherche*, *Oeuvres critiques*, II, 2, *op. cit.* p. 13.

⁹ C'est le cas de Gerd Henniger, *André Breton: «Amour fou»*, «Neue Deutsche Hefte», n° 131, 1971, pp. 214 - 218.

¹⁰ G. Steinwachs, *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur, Eine Strukturelle Analyse von Bretons «Nadja»*, Lukterhang Verlag, Neuwied und Berlin, 1971, XII, 189 p.

son propre discours¹¹. Il détermine une typologie du public souhaité par le Surréalisme dans ses ouvrages, tantôt «société secrète», tantôt «masse vorace». Puis il définit la réception ambivalente, passive-active, postulée par les auteurs, attendant un lecteur inspiré-inspirant, producteur et créateur à son tour. Enfin, il examine les moyens par lesquels l'oeuvre d'art, comme interprétation du monde, à commencer par celle du lecteur lui-même, chargé de constituer la signification du texte et d'en assumer le plaisir.

Je suis persuadé que de telles études sont nécessaires et qu'elles renouvellent notre connaissance de l'oeuvre (sinon du mouvement) surréaliste, à tel point que j'ai fait place à l'une d'entre elles dans les collaborations que je rassemble annuellement. Grâce à de telles approches, la structure des textes, le profil du lecteur que le Surréalisme voulait s'octroyer, nous sont désormais familiers. Dirai-je ma perplexité cependant: qu'en est-il de l'horizon d'attente hypostasié par l'identification ou la négation, comme l'indiquent les théoriciens? Qu'en est-il de la distance entre l'attente comblée et l'attente toujours déçue qui, selon Jauss, permettrait d'évaluer la qualité de l'oeuvre d'art et qui, à mes yeux, ressemble étrangement à la représentation platonicienne de l'amour?

*

Il est donc à souhaiter que l'esthétique de la réception, devenue en chemin esthétique de la communication, se complète d'analyses portant sur le lecteur réel. Ou plus exactement, on voudrait que soient abordés simultanément à propos d'une oeuvre déterminée, l'appel au lecteur implicite, inclus dans le texte, et la réponse du lecteur réel. On ferait ainsi trotter de conserve l'analyse textuelle et l'approche historico-sociale, nous plaçant au point suprême où le texte s'actualise, se met à vivre matériellement.

Encore faut-il préciser: l'emploi de l'article défini pourrait laisser croire que nous imaginons le destinataire du texte comme une instance d'individus miraculeusement identiques ou bien, à l'inverse, qu'on affecte à chaque oeuvre un lecteur, un regardeur idéal. Il n'en est évidemment rien, et c'est pourquoi nous nous tournons vers les études de presse, afin de prendre en compte les différents publics connus, recensés.

Pas plus que pour l'esthétique de la réception je ne présenterai la

¹¹ H. T. Siepe, *Der Leser des Surrealismus*, Klett-Cotte, Stuttgart, 1977, 253 p. L'auteur résume sa thèse et s'en explique en français dans *Le texte surréaliste et la lecture, aspects d'une esthétique de la communication*, «Mélusine» n° 1, 1980, pp. 123 - 130.

problématique générale des analyses de presse. Traitant spécialement du Surréalisme, la thèse d'Elyette Benassaya¹² abondamment lue et critiquée par notre équipe de recherche, nous servira ici de référence.

À partir d'une enquête portant sur dix journaux parisiens relativement à quatre événements surréalistes (Banquet Saint-Pol Roux, scandale de l'Âge d'or, suicide de Crevel et premier Congrès des Écrivains, Exposition de 1938) l'auteur analyse le rôle des médias dans la diffusion du Surréalisme. Par une étude de contenus, elle évalue qualitativement et quantitativement les propos tenus par la presse à son endroit. Au terme de ce travail, il apparaît que la presse, inquiétée par la nature du mouvement, s'en est servi auprès de ses lecteurs pour conforter ses propres positions afin d'éliminer le déviant, le marginal. De 1924 à 1938, la grande presse est parvenue à neutraliser le Surréalisme (dans son discours global, s'entend) l'assimilant, pour finir, à une quelconque entreprise artistique.

La nouveauté de ce travail n'échappera à personne: il met en évidence les moeurs de la presse, le fonctionnement, dans l'ordre culturel, de ce quatrième pouvoir, mais il faut encore s'interroger sur le comportement collectif des lecteurs d'ouvrages surréalistes. En effet, le choix des événements retenus ne pèse-t-il pas sur l'ensemble du propos, en faisant la part trop belle au spectaculaire, au scandaleux, au détriment des oeuvres que les surréalistes publiaient, indissociablement? C'est pourquoi nous avons décidé de lancer, dans notre Centre, une vaste enquête, sans sélectionner *a priori* les faits surréalistes.

Entre temps est paru un ouvrage éloigné de notre sujet mais non de notre objet, apportant des conclusions qui viennent conforter nos vues. Étudiant la critique journalistique des oeuvres romanesques de Bernanos, Joseph Jurt¹³, qui se situe dans la perspective de l'École de Constance dont il entend compléter la théorie par une analyse de la réception effective, démonte le processus du conditionnement socio-idéologique. À l'esthétique de la réception ou de la communication se substitue une sociologie de la réception, articulant la théorie et la pratique, déterminant, sur un point particulier, «l'horizon d'attente d'une époque» pour parler comme Jauss. La grille de classement proposée par Jurt (image de l'auteur, lectures (thèmes) de l'oeuvre, insertion de l'oeuvre dans son contexte social, verdict de la critique ou du public, insertion des réactions dans les courants idéologiques de l'époque, me paraît particulièrement

¹² E. Benassaya, *Le Surréalisme face à la presse*, thèse pour le Doctorat de 3^e cycle, E. H.E.S.S., Paris, 1977, 2 vol. dactyl. 489 p. L'auteur a présenté ses conclusions dans un article de même titre, «Mélusine», 1, 1980, pp. 131 - 150.

¹³ J. Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos 1926 - 1936*, éd. J. M. Place, 1980, 440 p.

adaptée aux oeuvres en prose. L'étude de la critique journalistique devra définir le statut du récepteur réel en montrant le lieu où il opère, en dégageant les interférences du support et en déterminant, pour finir, la fonction de la critique à l'intérieur du système de production et de distribution littéraire.

Car si, dans le schéma jakobsonien de la communication, le critique apparaît à la fois comme récepteur et comme émetteur, il est en somme un relais indispensable de l'échange littéraire, le seul, pratiquement, sur lequel nous puissions opérer, dans la mesure où lui-même illustre, par son écriture, la distinction que faisait Barthes entre texte lisible et texte scriptible, celui qui donne envie d'écrire et donc de prolonger le procès de production.

Compte-tenu de ces considérations (que j'avais en gros exposées dans la présentation de «Mélusine» n° 1, 1980), nous avons créé au Centre de Recherches sur le Surréalisme une équipe qui s'est fixé pour tâche de dépouiller les périodiques entre 1924 et 1940 afin d'apporter la matière première sur laquelle se fondera l'analyse. Cependant notre objectif est double: il ne s'agit pas seulement de recueillir des documents, mais encore d'initier les étudiants à ce type de recherche, de les former à l'enquête aussi bien qu'à l'analyse de la réception critique, tant pour moi la recherche est inséparable de la pédagogie.

Après quelques tâtonnements et un galop d'essai portant sur l'année 1930, nous avons sélectionné 13 périodiques parisiens (un sondage, effectué sur la presse de province a montré qu'elle était d'un rendement nul pour nous, puisqu'elle se contentait, pour les rares exemples relevés, de reprendre les dépêches d'agences parisiennes ou même les articles parus à Paris).

Notre corpus s'établit ainsi:

— 6 quotidiens: «L'action française», «Comoedia», «Le Figaro», «Le Temps», «Paris-Soir», «L'Humanité»;

— 2 hebdomadaires: «Candide», «Les Nouvelles littéraires»;

— 5 revues: «Fortunio-Cahiers du Sud», «Europe», «Le Mercure de France», «La NRF», «La Revue européenne».

Le dépouillement systématique des années 1924, 1925, 1926 (achevé en mai 1980) nous a permis de recenser environ 450 articles faisant référence au Surréalisme ou à ses membres. (À noter que notre chalut a pu ramasser, au passage, des données concernant Rimbaud, Jarry, Lautréamont ou encore Apollinaire, Cendrars, Michaux, Reverdy, Delteil que nous n'intégrons, en aucune manière, au Surréalisme mais, puisque nous trouvons une information, il nous a paru tout simple de la relever et de la communiquer, en pur don, aux chercheurs qui travaillent sur ces auteurs. D'ailleurs, ce relevé n'est pas absolument gratuit puisqu'il y a, en

quelque sorte, une réception critique de Rimbaud, Jarry, Lautréamont etc. par les surréalistes, que nous pouvons ainsi évaluer).

Devant ces données, consignées sur fiches standard, nous avons constitué des sous-groupes qui établissent:

1. Une grille chronologique: l'histoire du Surréalisme tel qu'il a été perçu par la presse. Il n'est pas indifférent de savoir que des quotidiens à large diffusion se sont faits l'écho du «voyage absurde» d'Eluard en Extrême-Orient («Paris-Soir» 29 juin et 2 octobre 1924), qu'ils ont annoncé l'ouverture au public de la «Centrale du Surréalisme» («Comœdia», «Paris-Soir» 7 octobre 1924, «Le Figaro» 10 - 12 octobre)¹⁴;

2. Une analyse des titres et du cadrage des articles: à ce premier niveau, de surface, on relève, le type d'événements mentionnés et la couleur qui leur est donnée selon l'organe de presse son appartenance idéologique. Ainsi les titres de l'année 1930¹⁵ sont en majorité informatifs lorsqu'ils signalent des livres, des expositions, des spectacles. Ils revêtent un caractère polémique, nettement péjoratif, au sujet de *L'Age d'or*, la presse de droite ayant joué un rôle important dans l'interdiction du film en demandant son réexamen par la commission de censure. Cependant, un tel travail ne prendra tout son sens que s'il porte sur une longue période, et s'il est complété par:

3. Une analyse de contenu. La méthode est au point, encore qu'elle suscite quelques divergences parmi nos chercheurs. Mais je dois à la vérité de dire que nous n'avons pas suffisamment avancé le travail dans ce domaine pour pouvoir esquisser une quelconque appréciation.

4. Données statistiques: l'inventaire portant sur une masse importante de documents, il convient d'établir des statistiques utilisables par chacun des groupes précédents: nombre total d'articles, fréquence selon les journaux, selon les années etc.

À plus long terme, on envisage le traitement par ordinateur des articles sélectionnés, selon le programme de l'Unité 5 «Lexicologie et terminologie littéraires» que j'anime, par ailleurs, au CNRS (Institut de la Langue française).

En 1980 - 1981, le même travail se poursuit, avec une équipe renouvelée en partie, pour les années 1927 - 1929, de sorte que nous devrions être en mesure, à brève échéance, de tracer le diagramme de la réception du Surréalisme à travers la presse de 1924 à 1930. On imagine qu'un tel programme ne va pas sans rencontrer de nombreuses difficultés. Je

¹⁴ Le même sous-groupe élabore une bibliographie, primaire et secondaire, relative aux surréalistes, qui dépasse le corpus de presse choisi et complète les ouvrages spécialisés par des données de première main.

¹⁵ Examinés par E. Benassaya et M. Carassou, dans un article paru dans «Mélusine», n° 3.

ne m'y attarderai pas, car l'important est le résultat, cette masse documentaire jamais collectée auparavant, que nous traitons et analysons, en la mettant à la disposition de tous les chercheurs qui désirent la consulter.

*

L'interprétation des données ainsi collectées, destinées à compléter les travaux dont j'ai fait état au début, est encore, à ce jour, très fragmentaire. Il est possible, cependant, d'indiquer la voie vers laquelle nous nous dirigeons, et de présenter quelques exemples significatifs.

L'information historique, que nous supposons fortement établie par les travaux antérieurs, se trouve ici complétée, soit que la presse relate des événements que l'on supposait d'ordre privé (telle la fuite d'Eluard), soit qu'elle nous fournisse le détail de manifestations connues superficiellement. Ainsi m'a-t-il été possible de préciser le rôle actif de Tzara dans une exposition d'Art nègre en 1930.

Autre retombée, si je puis dire, de notre investigation: tout ce qui est d'ordre bibliographique. On connaissait la contribution de Benjamin Péret à «L'Humanité», mais notre dépouillement exhaustif nous permet d'établir qu'elle ne se limitait pas aux «chiens écrasés», celui-ci ayant eu la responsabilité de la chronique cinématographique et surtout celle des articles violemment anticléricaux... Nous allons plus avant dans la connaissance des oeuvres. Ainsi, en ce qui concerne Vitrac auquel j'ai consacré deux livres¹⁶, je savais, par telle formule d'Aragon, qu'en 1924 il préparait un *Théâtre de l'Incendie* que j'ai à peu près reconstitué en publiant, en 1964, la suite de son *Théâtre* chez Gallimard. Grâce à un article des «Nouvelles Littéraires», (3 janvier 1925) j'ai désormais la certitude qu'il devait comprendre, outre *Les Mystères de l'Amour: Le Peintre, Entrée libre* (inédit paru en 1964) et *Poison*. De même ses *Poèmes surréalistes* (exhumés en 1964 dans «Dés-Lyre») étaient annoncés sous le titre *Poèmes selon l'astral dans «Comoedia»* (31 janvier 1925).

L'apport documentaire étant établi, il faut dire que notre objectif fondamental est bien l'analyse combinant l'étude du discours de presse à celle de la réception critique, afin d'obtenir des éléments relatifs au texte surréaliste comme au fait surréaliste.

Dans les deux cas, il s'agit d'évaluer les trois caractères essentiels des médias journalistiques (informer, expliquer, juger) et de les interpréter en situant les termes du rapport idéologique entre le journal, le critique et l'événement, enfin en indiquant les conséquences, les effets de la critique.

¹⁶ H. Béhar, *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Nizet, 1967; *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, Labor-Nathan, 1981, 254 p.

Car les rapports s'établissant entre le Surréalisme et la presse sont loin-d'être négligeables, même pour l'historien de la littérature; les conflits entre l'institution et le groupe sont connus. Mais la presse ne se contente pas de donner écho à l'événement, elle le suscite: ainsi pour l'affaire Claudel, c'est en reprenant un article italien que «Comoedia» (5 juillet 1925) provoque la cinglante réponse des surréalistes, fort soucieux de ce qui d'eux se disait. La presse prend parti, collectivement, au moyen de la sanction par le silence, suggérée par «L'Action française» (6 juillet 1925) reprise par «Le Figaro» (7 juillet 1925) et «Candida» (16 juillet 1925), dont le résultat est si évident qu'Emmanuel Berl, pourtant peu suspect de sympathie outrancière, se croit en devoir de réagir dans «Les Derniers jours» (n°1, février 1927). Il est évident que la communication coupée avec le public durant l'année 1926 n'a pas entraîné la mise au pas des surréalistes. Elle ne fut pourtant pas sans effet, même *a contrario*. La mission qu'elle s'attribue oblige la presse à reconnaître le talent, en dépit qu'elle en ait. C'est la déontologie que rappelle Paul Souday à l'endroit des surréalistes («Le Temps» 6 juillet 1925), quitte à opérer une discrimination à l'intérieur du groupe entre ces jeunes gens d'avenir que sont Aragon, Breton, Soupault, et les «météques» à eux attachés.

En vérité, la presse se trouve dans une position délicate face au Surréalisme. Elle se légitime par le discours qu'elle tient sur toute chose; le silence est pour elle rédhibitoire. Mais encore faut-il qu'elle parle juste, qu'elle saisisse le phénomène dont elle rend compte avec compréhension, et qu'elle puisse être immédiatement comprise par ses lecteurs. Or le Surréalisme l'embarrasse, la met en question. Un critique aussi sympathique aux surréalistes que Léon Moussinac en porte témoignage. À propos de *L'Âge d'or* il conclut: «C'est pourquoi un tel film échappe à notre critique. Nous l'admettons comme un élément de destruction sociale de la bourgeoisie et de son esprit» («L'Humanité», 7 décembre 1930). Le Surréalisme appartient-il à la littérature? demandait pour sa part André Billy («Le Figaro», 24 juin 1935), ne sachant comment prendre ce mouvement-protée. Le Surréalisme se voulant révolutionnaire sur tous les plans, il suppose, pour qu'on parle de lui à bon escient, un métadiscours adapté, dont ne disposent pas les médias (ni même la critique contemporaine). À ce titre, il est urgent de cerner le rôle des surréalistes (ou de leurs proches) dans la presse de l'époque, et de voir comment ils ont contribué concrètement à la diffusion de l'idéologie surréaliste, ou du moins lui ont servi de relais. Ici s'impose l'analyse des articles de Crevel dans «Les Nouvelles Littéraires», de Soupault dans «La Revue Européenne».

*

La lecture des articles de presse, continue et globale, comme je viens de la faire pour préparer cette communication, permet de prendre la dimension d'un phénomène qui, pour nous, aujourd'hui, risque de se réduire au seul texte ou encore au discours prétendûment neutre de l'histoire. Grâce à ces articles, au dialogue qu'ils instaurent entre le Surréalisme et la critique, la vie nous apparaît avec la ferveur et la violence de l'instant. Et ce mouvement est bien débordement continu, excès.

En analysant ces écrits, on perçoit ce que les contemporains considéraient comme surréaliste, même par erreur (ainsi *Les Nuits de Paris* de Soupault selon «Le Mercure de France»), ce qui contribue à l'élaboration de critères externes, ceux qui justement font partie de la réception critique, de ce jeu des étiquettes par lequel une oeuvre s'intègre au patrimoine culturel. Enfin, lorsqu'elle sera menée à bien dans l'optique que je viens de présenter, avec surtout un constant retour aux oeuvres, l'étude de la presse relative au Surréalisme nous permettra de rétablir ce circuit de l'énonciation, non plus comme un postulat mais comme une réalité faisant que l'oeuvre écrite pour quelqu'un, le geste posé dans une relation explicite d'autrui, prend sa pleine dimension et projette d'infinis parcours.